



estudos semióticos

<http://www.revistas.usp.br/esse>

issn 1980-4016

dezembro de 2015

dossiê especial groupe μ
p. 91–101

Sobre o *Tratado do Signo Visual*: uma observação e duas questões*

Georges Roque**

Resumo: Este texto é uma resposta ao convite do Groupe μ para discutir seus trabalhos. Em particular, ele diz respeito ao *Traité du signe visuel* [Tratado do signo visual]. Após lembrar a importância da distinção entre signo icônico e signo plástico, fundamental para a análise de obras de arte, e sugerir um modo de dar conta desses conceitos, este artigo se concentra em duas questões. A primeira é a do significado icônico, eliminada do Tratado, e que proponho resgatar. A segunda se relaciona à semiótica da cor. Sugiro, neste artigo, acrescentar à semiótica dos tons – a única que o Groupe μ leva em conta –, uma semiótica dos pigmentos, a única em condições de dar conta da significação da cor em certas pinturas.

Palavras-chave: Signo plástico, Signo icônico, Significado icônico, Tom, Semiótica dos pigmentos

Introdução

Dentre todos os sistemas semióticos, aquele do qual sempre me senti mais próximo é incontestavelmente o *Tratado do Signo Visual* do Groupe μ , por razões ligadas à importante distinção, à qual retornarei posteriormente, entre “icônico” e “plástico”, e seus desdobramentos. Assim sendo, foi com grande prazer que aceitei participar da homenagem muito merecida que lhes foi feita na Universidade de Liège, para celebrar seus quarenta anos de trabalhos coletivos. Mas, além dessa homenagem necessária, o que me pareceu muito estimulante foi principalmente a proposta dos organizadores de consagrar essas jornadas à “avaliação do trabalho coletivo em semiótica e nas ciências da linguagem” realizado pelo Groupe. De fato, há algum tempo, pensava comigo mesmo que já era tempo de reavaliar a contribuição extremamente inovadora do Groupe μ no campo da semiótica visual, já que o *Tratado do Signo Visual* foi publicado em 1992. Minha relação com o *Tratado* evoluiu, de fato, ao longo do tempo: foi-me preciso primeiramente assimilá-lo para depois utilizá-lo, aplicando-o a meus objetos de análise. Finalmente, de minha longa consulta a essa obra surgiram questionamentos que sempre ficaram à espera de

uma ocasião, que enfim surgiu, para que eu pudesse explicitá-los. Note-se que as observações críticas a seguir não esgotam a admiração que sinto por essa obra fundamental que cito, aliás, constantemente (Cf. Roque, 1999, 2003, 2009), por ter muitas vezes aberto novas possibilidades às minhas próprias pesquisas.

Minhas propostas adotam, entretanto, um ponto de vista ligeiramente distinto daquele do Groupe μ , o que talvez explique uma diferença na apreciação de alguns aspectos. O trabalho do Groupe constitui um esforço sem igual até hoje, o de fundar uma retórica da imagem, de modo que o instrumental conceitual apresentado na primeira parte do *Tratado* tem por finalidade tornar possível uma retórica como essa, o que é, de resto, perfeitamente coerente com relação aos objetivos gerais do Groupe μ , e se situa na linha de seus trabalhos anteriores (*Retórica geral* e, em seguida, *Retórica da poesia*). Meu próprio objetivo é bem mais modesto: consiste em tentar fundar um método de análise das cores nas obras de arte, o que constitui minha preocupação enquanto historiador da arte. Logo, salvo exceções (Rothko, Jo Delahaut, um pôster de Keymolen)¹, o Groupe μ não se interessou, em geral, na análise de obras particulares. Escolho, portanto,

* Original publicado online em 02 de fevereiro de 2010 em sob o título *A propos du Traité du signe visuel : une remarque et deux questions*. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3128>.

** Centre National de la Recherche Scientifique – Paris. Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais - EHESS. Endereço para correspondência: (roque@ehess.fr).

¹ Cf. respectivamente, « Tensions et médiations. Analyse sémiotique et rhétorique d'une œuvre de Rothko » *Approches sémiotique sur Rothko*, n° spécial de Nouveaux Actes Sémiotiques, n° 34-36, 1994, pp. 5-27 ; « Du sensible à l'intelligible dans l'image : essai de lecture plastique d'une œuvre non-figurative », *Analyse musicale* n° 4, 1986, pp. 3 et 19-20 ; « La chafetière est sur la table », *Communication et langages* n° 29, 1976, pp. 36-49.

testar em duas obras a abordagem que o *Tratado do Signo Visual* propõe, trazendo à tona as dificuldades encontradas.

1. A distinção entre icônico e plástico

Antes, porém, começarei por uma observação referente à distinção fundamental entre signo plástico e signo icônico, uma distinção que sempre me foi extremamente útil, já que oferece de fato a possibilidade de estudar o signo plástico como um signo por inteiro, sem fazer do plástico o significante de um significado icônico. Essa nova abordagem permite realmente dar conta tanto da prática como da teoria de numerosos artistas abstratos, que, sem poder formulá-lo de maneira tão clara assim, por não terem podido dispor dessas ferramentas metodológicas, procuravam explicar à sua maneira que seu trabalho com a cor tinha um sentido, e que esse sentido não se deixava encerrar no signo icônico. Por exemplo, desde o *Du Spirituel dans l'art* [Sobre o Espiritual na Arte], Kandinsky insurgia-se contra o fato de reduzir os efeitos emocionais produzidos pelas cores a “associações” (termo utilizado por ele) de natureza icônica: assim, “o vermelho vivo é excitante [...] porque se assemelha ao sangue que corre” ou “o amarelo claro tem um efeito ácido, por associação com o limão siciliano” (Kandinsky, 1989, p. 108), o que Kandinsky recusava energicamente.

É o mesmo que dizer o quanto a distinção icônico/plástico é útil, já que, longe de ser forjada posteriormente para dar conta de maneira artificial ou arbitrária de determinadas obras, ela, pelo contrário, elucida a preocupação que alguns artistas tiveram no início do século XX de evitar que os significados da cor não fossem reduzidos ao signo icônico. O que vale também, aliás, para os pintores figurativos. Assim, Matisse protestava do mesmo modo contra o mesmo fenômeno: para ele, a força expressiva e emocional da cor, seu significado, se se quer assim, é rigorosamente independente das remissões icônicas: “Quando coloco um verde, explicava ele, isso não quer dizer grama, quando coloco um azul, isso não quer dizer céu” (cf. Matisse, 1972, p. 95). Mesmas impressões em Fernand Léger: “a cor é verdadeira, realista, emocional em si mesma, sem se encontrar na obrigação de estar estreitamente ligada a um céu, uma árvore, uma flor; ela vale por si” (Léger, 1965, p. 111).

Evoquei esses artistas para confirmar a pertinência da distinção, apesar de esta ser difícil de definir em termos semióticos, como bem observou o *Groupe μ* : uma mesma mancha circular vermelha, por exemplo, pode ser percebida seja no modo icônico (balão, pôr

do sol), seja no modo plástico (ideia de circularidade, de calor) (Groupe μ , 1992, pp. 120-122)². Uma das dificuldades vem do fato de que duas leituras podem ser feitas a partir de um mesmo estímulo. Mas essa dificuldade pode ser descartada, pois isso não quer necessariamente dizer que o significante seria idêntico. Como o *Groupe* observou, “os dois tipos de significante [icônico e plástico] podem ter a mesma matéria, mas suas substâncias são diferentes, já que suas formas são distintas” (n.16, p. 43). Eles observavam também, por analogia com a narratologia, que “um mesmo ator pode atualizar dois actantes” (n.29, p. 430). É exato, salvo que a narratologia distingue claramente os dois actantes, ao passo que é difícil definir semioticamente a diferença entre icônico e plástico: ela não repousa sobre a ideia de remissão, que não é própria ao icônico, já que também há remissão do significante plástico ao significado plástico. A única solução proposta consiste em fazer intervir a trilogia peirciana, e associar o signo icônico ao ícone, muito obviamente, e o signo plástico ao símbolo e, sobretudo, ao índice³ (pp. 123 e 195). Ora, essa solução não é satisfatória, pois a distinção icônico/plástico não se limita ao que funda a trilogia peirciana, ou seja, uma classificação dos signos em função de sua relação com o referente (Eco, 1992, p. 75). Ademais, uma distinção como essa não é absoluta, pois se pode perfeitamente introduzir uma referência icônica no plástico. Foi o que Francis Edeline bem caracterizou como um “iconismo plástico” (Edeline, 2010, p. 218-219).

A observação que eu gostaria de fazer sobre esse assunto é que, a meus olhos, a dificuldade de distinguir semioticamente o icônico e o plástico não basta para desqualificar essa distinção, na medida em que é possível dar conta disso de outra forma. O interesse pelo plástico havia sido bem caracterizado no *Tratado* como o fato de interessar-se ao círculo “por si (o que faria dele um signo plástico)” em vez de considerar que ele representa “uma imagem de círculo (o que faria dele um signo icônico)” (p. 116). Uma abordagem como essa corresponde até certo ponto às características do significante e do significado: considerar o círculo por si é interessar-se por seu valor significante, ao passo que procurar o que ele representa é colocar em relevo seu significado. Mas, formulado assim, percebe-se logo por que o *Groupe μ* não reteve essa leitura, pois ela ia de encontro aos seus objetivos, que eram precisamente fazer do plástico um signo por inteiro. Porém, há aí uma direção de análise que mereceria, parece-me, ser aprofundada: no plástico, o relevo é dado ao significante, ao passo que no icônico o relevo é dado ao significado. Isso não quer dizer obviamente que o plástico se reduziria a um simples significante, mas

² Para não pesar o texto com notas, as referências ao *Tratado* serão doravante dadas no texto.

³ Essa relação estabelecida, de um lado, entre as categorias de signo icônico e plástico, e, de outro, a trilogia peirciana, foi criticada por G. Sönesson (1996)

que o signo plástico é um signo opaco no qual o significado plástico surge da consideração das qualidades materiais do significante, ao passo que o signo icônico é um signo transparente, no qual prima a função de remissão ao referente. Alguns dos debates acerca da arte abstrata poderiam esclarecer essa diferença: nas obras figurativas, a função de remissão do signo icônico ao referente é dominante, ao passo que, nas obras não figurativas e não objetivas, é o interesse pelas formas e cores tomadas por si que se sobrepõe. Isso não quer obviamente dizer que as obras figurativas seriam somente icônicas ou que as obras não figurativas seriam somente plásticas. Não, as duas séries de signos estão presentes em tudo; mas o que conta é uma questão de dosagem ou de atenção. Como Meyer Shapiro notou precocemente, o surgimento da arte abstrata, longe de desqualificar definitivamente a arte figurativa, ensinou-nos a olhá-la de outra forma e a tornar-nos atentos à sua dimensão plástica (Schapiro, 1978, p. 185-186).

Na medida em que as duas leituras – icônica e plástica – são, desse modo, possíveis para um mesmo objeto, não seria necessário concluir que a diferença reside no tipo de atenção que lhes é dirigida? O que faz com que se dê mais relevo ao círculo considerado por si só ou ao que ele representa? O *Groupe μ* colocou bem a seguinte questão: “Como o espectador é orientado a um determinado tipo de leitura e não a outro?” (p. 119), porém, obteve dificuldades para respondê-la, salvo ao convocar “indicadores de culturalidade”. É que a resposta a essa questão diz mais respeito à atenção estética do que a categorias semióticas. Sem dúvida, seria possível convocar aqui as funções jakobsonianas e considerar que a orientação ao signo icônico refere-se à predominância da função referencial, ao passo que a orientação ao signo plástico corresponde preferencialmente ao predomínio da função poética, quando “o relevo é dado à mensagem por sua própria conta” (Jakobson, 1963, p. 218).

É o que Panofsky chama, por sua vez, de significação estética (esclarecendo que ela não deve ser confundida com o valor estético). Ele explica:

É possível perceber qualquer objeto, natural ou criado pelo homem, pelo modo estético. Nós o fazemos, para falar em termos tão simples quanto possível, quando continuamos a olhá-lo (ou a escutá-lo) sem nenhuma referência (intelectual ou emotiva) ao que quer que seja exterior a ele”. (Panofsky, 1969, p. 38)

Panofsky vê, portanto, uma polaridade na atenção dada a um objeto, seja, por um lado, porque há interesse por sua função (se se tratar de um objeto

utilitário) ou por seu conteúdo informativo (no caso de uma carta-convite), seja, por outro, porque o objeto é percebido esteticamente. E, quanto à obra de arte, “o interesse dado à ideia é contrabalanceado [e] pode até mesmo ser eclipsado pelo interesse dado à forma” (Panofsky, 1969, p. 39). Panofsky recorre aqui à categoria da intenção que, curiosamente, ele mesmo havia tentado apagar em seus primeiros escritos por ser pouco rigorosa; o *Groupe μ* , por sua vez, considera-a com certa desconfiança pelas mesmas razões (p. 112). Entretanto, sem convocar a categoria da intenção – a qual, seja dito de passagem, foi repensada em estética a partir de sua conceptualização por Searle (Schaeffer, 1996, pp. 65 e seguintes) – deveria ser possível poder falar de uma forma de atenção que faz com que nos orientemos seja para o aspecto plástico, seja para o aspecto icônico. Se as razões dessa inclinação ou dessa atenção estética não dizem necessariamente respeito à semiótica⁴, essa distinção não deixa de ser, do mesmo modo, pertinente e operatória.

2. O significado icônico

Tomemos agora ao primeiro exemplo: o *Autorretrato com a orelha cortada*, de Van Gogh (Fig. 1). Para resumir uma análise do sistema cromático dessa tela, feita em outro texto (Roque, 2008, pp. 53-64), direi que ela repousa numa série de oposições no plano da expressão: oposição de complementares vermelho/verde, azul/alaranjado e roxo/amarelo; acrescente-se a isso o que Van Gogh chamava de “quarto par de complementares”, ou seja, a oposição entre preto e branco. No plano do conteúdo, ele considerava, com relação a outro quadro, que a justaposição das cores complementares podia significar o repouso. Para concluir essa análise, sugeri que o significado plástico sobresaliente do uso das cores é o do equilíbrio: equilíbrio entre cores primárias e secundárias, entre pares complementares, mas também entre dois sistemas opostos de harmonia (harmonia de análogos e harmonia de complementares) (ver Figura 1).

A partir de sua distribuição, as grandes áreas de cor podem ser vistas como pertencentes a um ou a outro sistema; a zona vermelha, por exemplo, que serve de fundo para a parte inferior do quadro, forma um contraste de complementares com o casaco verde do pintor, mas constitui uma harmonia de análogos com o fundo alaranjado da parte superior. Essa análise das cores pode ser confirmada pelo significado plástico que se revela a partir das formas: a composição é, de fato, perfeitamente centrada e equilibrada. A posição e a orientação dos formemas contribuem também para revelar um significado de equilíbrio.

⁴ Como notou o *Groupe μ* em outro texto, “olhar é uma dialética na qual intervêm códigos pré-existentes confrontados a estímulos exteriores” (*Groupe μ* , 2002, p. 50)



Figura 1: *Autorretrato com a orelha cortada*, de Van Gogh, 1889, 51 x 45 cm., col. part., em http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-Portrait_with_Bandaged_Ear_and_Pipe20.jpg, acesso em 29/01/2015.

E quanto aos signos icônicos? Os dois elementos que se chocam nesse retrato são a faixa e o cachimbo. No nível icônico, deveria ser possível considerá-los como dois signos icônicos opostos: a faixa remetendo à ideia de ferimento e o cachimbo, à de serenidade. Ter-se-ia, portanto, uma primeira oposição semântica entre drama e equilíbrio restabelecido. Acrescente-se a isso uma dimensão temporal: a faixa remete ao passado, e mostra que a crise dramática vivida pelo pintor foi superada e o ferimento cuidado, ao passo que o cachimbo significa o presente, a tranquilidade restabelecida, a calma depois da tempestade. Tem-se, portanto, realmente uma oposição no plano icônico entre, por um lado, os significados “ferimento” e “drama” e, por outro, “serenidade”. Essa oposição icônica é reforçada plasticamente por aquela entre o branco da faixa e o preto do forninho do cachimbo, que responde aos outros contrastes de cores complementares. Assim, o significado cromático geral revelado a partir do conjunto dos signos cromáticos do quadro é o mesmo significado de equilíbrio que o regente das formas e que o sobressalente dos signos icônicos. E esse significado toma a frente, a partir de então, já que o cachimbo, do qual sai uma fumaça espiralada, aqui e agora, indica que a serenidade passa a ser dominante. A significação do cachimbo reforça, portanto, os significados

plásticos precedentemente revelados, de modo que o significado global da obra é o de equilíbrio e serenidade, significado esse que pode ser corroborado pelas cartas de Van Gogh contemporâneas à realização do quadro (janeiro de 1889) e pelas quais ele procurava tranquilizar sua família quanto a seu estado de saúde, física e mental.

A questão que gostaria de abordar aqui diz respeito ao estatuto a ser dado à significação dos dois signos icônicos: faixa e cachimbo, já que, num gesto radical, o *Groupe μ* dispensou, como se sabe, o conceito de significado icônico (p. 145-148) que proponho resgatar. Notar-se-á, sobre isso, o caminho de minha reflexão: foi partindo da análise das cores e de seu significado plástico que senti a necessidade do conceito de significado icônico, a fim de compreender a interação icônico-plástica.

Evidentemente, trata-se aqui de um ponto delicado. Consequentemente, é preciso proceder lentamente tentando destrinchar a posição do *Groupe μ* . As razões alegadas para justificar essa recusa são as seguintes: o mecanismo de remissão do significante icônico ao referente é garantido pelo tipo, enquanto modelo estável e interiorizado, de modo que o significado icônico pode ser vantajosamente substituído pela dialética que se instaura entre referente e tipo, e que apresenta, além disso, a não pequena vantagem de evitar a confusão com o significado linguístico. A posição adotada manifesta, de fato, a preocupação rigorosa de constituir uma semiótica visual que não seja servil à linguística e que evite os excessos da verbalização. Desse modo, falando do tipo icônico, dá-se conta da natureza visual do processo de reconhecimento pelo qual se pode passar do significante icônico ao referente. Entretanto, uma questão importante permanece: o significado icônico esgota-se somente no reconhecimento do referente garantido pelo tipo icônico? Pode-se duvidar disso, sobretudo quando o *Groupe μ* chega a considerar bem imprudentemente que o significado e o referente se confundem (n.15, p. 444), o que limita ainda mais o sentido dos signos icônicos.

Para entender melhor, tentemos compreender os pressupostos dessa exclusão. Os principais parecem ser os seguintes: 1) a significação do signo icônico já se esgota apenas no reconhecimento do referente garantido pelo tipo; 2) é possível alocar o signo icônico num nível puramente visual, excluindo, como verbalização, tudo o que for considerado como “semantismo extravisual” (p. 194-195); e 3) essa posição teórica evita qualquer confusão prejudicial entre tipo icônico e significado linguístico.

Esses pressupostos levantam questões significativas impossíveis de se desenvolver aqui em detalhe. Digamos primeiramente que se pode partilhar, pelo menos até certo ponto, as razões que motivam essa atitude e que têm, ao que parece, sua origem num duplo receio:

o de perder as características bi- ou tridimensionais do significante icônico (p. 54) e o de haver um desvio do significado icônico para o significado linguístico (p. 146-147). Entretanto, se essas razões são válidas, elas acarretam consequências que são, por sua vez, inaceitáveis.

1) Alocar a significação do signo icônico no reconhecimento do referente é permanecer no nível que Panofsky chama de pré-iconográfico; entende-se realmente essa significação “ao identificar simplesmente certas formas visíveis a certos objetos conhecidos por mim por experiência prática” (Panofsky, 1969, p. 11). É isso de que dá conta a articulação entre significante, tipo e referente. Mas isso implica em afastar o vasto domínio das significações iconográficas e iconológicas, o que é inadmissível. Logo, é precisamente, lembremos, a vontade de levar em conta os significados da faixa e do cachimbo que motivou esse questionamento.

2) Poderão dizer talvez que essas significações dizem respeito a um “semantismo extravisual” de ordem linguística que não é mais da alçada do signo icônico. E aí aparece outro problema apaixonante e bem complexo, o da relação entre “visual” e “linguístico”. Ora, sobre esse ponto, o *Groupe μ* apoiou-se sem dúvida um pouco rapidamente na concepção purista de Rudolf Arnheim (cf. p. 147) e em seus “conceitos perceptivos”. Tanto a necessidade de fundar uma semiótica visual não servir ao imperialismo como objetivo dessa pesquisa, que compartilho inteiramente, quanto a vontade de isolar mecanismos puramente visuais, e independentes da ordem da linguagem, parecem-me uma quimera⁵.

Um dos pontos de partida de seu livro, *La pensée visuelle* [O pensamento visual], é de fato, como Arnheim sublinha no prefácio (Arnheim, 1976, p. 7), seu artigo sobre o “mito do carneiro que bale”, que ele define da seguinte maneira: “Do meu lado, eu qualificaria de ‘mito do carneiro que bale’ a noção segundo a qual as características visuais de um objeto só podem ser distinguidas e retidas na memória se forem associadas ao som e, portanto, colocadas em relação com a linguagem” (Arnheim, 1973, p. 156). Mais uma vez, o fato de essa vontade não ser somente legítima, mas fundamental, não impede a dificuldade de reduzir o significado icônico de carneiro ao reconhecimento do significante garantido pelo tipo! Como havia observado Eco sobre outro animal: “o conteúdo de cachorro deve também comportar imagens de cachorro, como o conteúdo da representação gráfica de um cachorro comporta também o conceito de cachorro e a palavra correspondente” (Cf. Eco (1978, p. 166), retomado em Eco (1992, p. 69))

3) E o que dizer, agora, do que insisto em chamar de “significados icônicos” da faixa e do cachimbo? Não se

trata de sistemas de transformação icônica estudados ao invés e no lugar dos significados icônicos, mas eles tampouco estão em dívida com uma retórica concebida como produção de distância (p. 256), que, logicamente, só levará em conta, enquanto retórica icônica, as operações que afetam o tipo e a transformação. Logo, os significados de “ferimento” e “crise”, ligados à faixa e opostos ao de “tranquilidade”, que o cachimbo inspira e que se poderia qualificar – da melhor ou da pior maneira e por falta de algo melhor – de “significados de conotação”⁶ escapam necessariamente, portanto, a essa perspectiva. Tudo depende talvez, dirão, do que se entende por “significado”. Ora, por significado plástico, o *Groupe μ* entende “um sistema de conteúdos psicológicos postulado pelo receptor” (p. 195). Por que, nesse caso, não haveria do mesmo modo um sistema do conteúdo icônico? É aí que vêm as dúvidas de que fala o *Groupe μ* : “Os elementos icônicos parecem realmente conduzir ao conteúdo, mas primeiramente não é certo que esteja aí o conteúdo da imagem” (p. 49-50). Mas onde, então? Sobre esse ponto, o leitor continua sem resposta.

4) Gostaria de voltar ao seguinte ponto: se buscamos analisar uma obra em seu conjunto, ou seja, as relações entre signos icônicos e signos plásticos, realmente é preciso que haja uma simetria nas ferramentas metodológicas utilizadas. O *Groupe μ* teve a excelente ideia de substituir o dito “signo visual” por dois signos autônomos em correspondência, o signo icônico e o signo plástico, fazendo assim deste último um signo por inteiro. Mas essa simetria é rompida ao afastar a ideia de significado icônico, privando-nos dos meios para analisar como se articulam signos plásticos e signos icônicos. Desse modo, existe uma dissimetria incômoda entre o capítulo consagrado ao signo icônico e aquele devotado ao signo plástico. Com relação ao signo plástico, para cada um de seus elementos, forma, textura e cor, é examinado primeiramente o sistema significante, depois o sistema significado. No caso do signo icônico, após o significante, o que vem é o sistema das transformações. Daí minha preocupação: como levar em conta o sistema do conteúdo icônico em uma perspectiva como essa? Talvez tenhamos chegado aí nos limites de uma semiótica do visual concebida como uma retórica.

5) Contudo, é obrigatório constatar que a partir do momento em que se aborda a retórica iconoplástica, o conceito de significado mostra-se necessário, precisamente para pensar sua relação com o significado plástico e as interações produzidas entre eles. Como bem observa o *Groupe μ* sobre essa relação iconoplástica, “Num dado enunciado, comportando signos plásticos e signos icônicos, pode acontecer que uma manobra

⁵ Eu já havia detalhado essa questão em Roque (1996, pp. 85-106), o que me levou em seguida a organizar um colóquio consagrado às interações entre as imagens visuais e os outros tipos de imagens; cf. Roque (2005)

⁶ Para as relações complexas entre conotação e retórica, cf. Badir (2008, p. 168 e seguintes)

plástica deliberada leve a perceber signos plásticos cujos limites não coincidam com os dos signos icônicos”. Neste caso, “o espectador esforça-se para redirecionar essa diferença supondo-a encarregada de modificar o *significado icônico*” (p. 346, grifos meus). Esse ressurgimento do conceito de significado icônico não é um erro de desatenção passível de ter escapado ao rigor

dos autores, que, entretanto, o baniram de seu vocabulário; trata-se antes de uma necessidade ao se fazer um esforço para pensar a relação entre significado plástico e... significado icônico. E é por isso que ele reaparece naturalmente no esquema da página 442, que descreve o signo visual completo como uma matriz de quatro casas (fig.2).

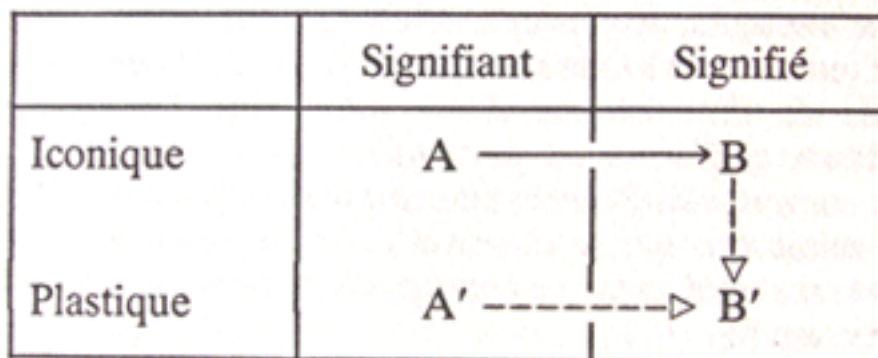


Figura 2

Esse esquema coloca bem em evidência a diferença existente entre signo plástico e signo icônico: a remissão do signifiante ao significado é aí diferente, mais estável, daí a linha contínua, no caso do icônico, sobretudo ao se considerar que o significado e o referente se confundem (n.15, p. 444), enquanto, no caso do plástico, o traço pontilhado indica tratar-se do que Eco chama de *ratio difficilis*.

Quanto à flecha vertical que vai do significado icônico B ao significado plástico B', ela indica a subordinação do plástico ao icônico e obviamente não corresponde à posição do *Groupe μ*, que critica uma subordinação assim, mas sim à posição daqueles que negam a autonomia do plástico. Daí o emprego do condicional no texto que descreve esse esquema. É, em suma, o exemplo do que não se deve fazer! Talvez se compreenda melhor agora as razões dos escrúpulos que honram o *Groupe μ*: suprimir o significado icônico era claramente necessário num primeiro momento, por um duplo motivo complementar: revalorizar tanto o signifiante icônico quanto o significado plástico. De fato, suprimir o significado icônico é, de um lado, evitar que o signifiante icônico seja apenas o “fazer-valer” do significado; de outro, colocar em paralelo significado icônico e significado plástico era correr o risco de

ver o significado plástico engolido pelo icônico, o que foi o caso, aliás, já que haviam realmente constatado que “muitas observações sobre um eventual significado plástico remetem, na verdade, ao icônico” (p. 192), de que já se queixavam, como vimos, Kandinsky e Matisse. Mas hoje, tendo o conceito de signo plástico sido bem assimilado, não vejo motivo para não reintroduzir o significado icônico. Pois, sem ele, como pensar a relação entre plástico e icônico do ponto de vista do sistema do conteúdo iconoplástico?

Para terminar, perguntei-me, após ter escrito o que precede, qual era a posição do *Groupe μ* em seu artigo pioneiro de 1979 “Icônico e Plástico”, e que eu não lia fazia muito tempo, já que a referência é desde sua publicação o *Tratado do Signo Visual*. Ora, para minha surpresa, percebo que esta obra apresentava um esquema (fig.3), inspirado no de Barthes sobre a conotação (Barthes, 1985, p. 77), e que distingue bem, por uma bela simetria, icônico e plástico e, em cada caso, signifiante e significado (*Groupe μ*, 1979, p. 179). De modo que descubro finalmente que minha proposta de restabelecer os direitos do significado icônico corre o grande risco de parecer uma regressão a uma etapa anterior e, imagino eu, ultrapassada, por sua reflexão, já que foi abandonada no *Tratado*...

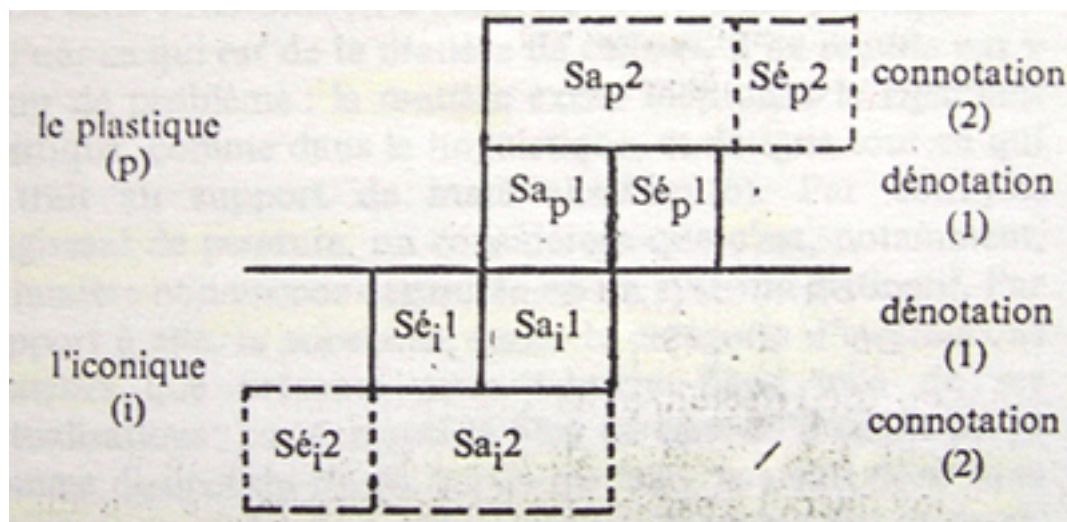


Figura 3

3. A semiótica dos tons

Eu gostaria agora de fazer algumas observações sobre as páginas do *Tratado* consagradas à cor e levantar outra questão. Essas páginas constituem a tentativa mais expressiva feita até hoje em vista de elaborar uma semiótica das cores, e é por isso que eu as tomo como base para meus próprios trabalhos, marcando, todavia, alguns pontos de diferença.

Já discuti em outro texto a assimilação, que me parece problemática, dos cromemas com os três componentes da cor: tom, brilho e saturação (Roque, 2005, p. 19-21). Consequentemente, não voltarei a isso. O problema que eu gostaria de levantar é o da matéria das cores, ou seja, dos pigmentos, que foi apenas mencionado pelo *Groupe μ* (p. 204-205)⁷.

O exemplo que me servirá desta vez para introduzir meu propósito é uma tela de Philippe de Champaigne, *Vierge de douleur au pied de la Croix* [A virgem das dores ao pé da Cruz], Fig. 4⁸. Perguntemo-nos qual é a significação desse signo plástico (o azul), que ocupa quase metade do espaço pictural. Trata-se antes de um “semantismo extravisual”, um simbólico bem codificado na iconografia cristã, que recomendava pintar de azul o manto da Virgem. Entretanto, esse simbolismo é em parte motivado pelo fato de que o ultramar, mais frequentemente utilizado, era obtido a partir do lápis-lazuli, um dos pigmentos mais caros (cf. Ball, 2001, p. 92). Tem-se, portanto, um signo ao mesmo tempo simbólico, enquanto tom, e indicial, enquanto pigmento.

Como índice, o pigmento costuma ter uma dupla

função: no nível do enunciado, contribuir com a homenagem feita à Virgem com um pigmento muito caro, o que cria um paralelismo iconoplástico: o plástico reforça de fato o icônico, na medida em que um pigmento muito caro é utilizado para representar a personagem mais importante. No nível da enunciação, o ultramar, oposto aos outros pigmentos, tem um significado de riqueza e de ostentação para os comanditários da obra.

Para voltar a Philippe de Champaigne, o que chama a atenção aqui é a enorme sobriedade do tratamento, tanto icônico quanto plástico, “valorizada pela monocromia quase total da composição”, como foi observado (cf. Viatte, 1987, p. 98). Logo, a sobriedade desse quase monocromo azul parece ter sido obtida por uma técnica particular: na subcamada, encontra-se o índigo misturado ao branco de chumbo e por cima uma fina camada transparente de lápis-lazuli (cf. Rioux, 1987, p. 98). Qual pode ser o motivo do uso do índigo, pouco frequente em pintura? Primeiramente, convém notar que, embora utilizado em subcamada, ele “contribui principalmente para a percepção da cor” (Cf. Rioux, 1987, p. 98). Ora, se o lápis-lazuli costuma ser o preferido, é porque ele é muito mais brilhante. Eu gostaria de sugerir aqui que esse uso do índigo não tem a ver com uma simples razão técnica – ele era por vezes mencionado em tratados da época para representar lojas de tecido –, mas sim por conduzir a um sentido. Existe de fato entre o índigo e o lápis-lazuli uma dupla oposição no plano da expressão: /menos caro/ *versus* /muito caro/ e /escuro/ *versus* /brilhante/. No plano do conteúdo, essa dupla oposição corresponde àquela

⁷ Francis Edeline foi, entretanto, mais longe em “Plasticité des catégories (2 – Le cas de la couleur)”, em op. cit., p. 219.

⁸ Fig. 4 Philippe de Champaigne, *La Vierge de douleur au pied de la Croix*, (vers 1660), Paris, Museu do Louvre, em http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Philippe_de_Champaigne_la_Vierge_de_douleur_au_pied_de_la_croix/1312777, acesso em 29/01/2015.

entre “austeridade” e “ostentação”. E logo se entende o sentido da escolha do índigo pelo pintor; porque tal pigmento era mais barato e mais escuro, qualidades desejáveis por causa da aproximação de Champaigne, ao fim de sua vida, com a ordem jansenista, que coloca precisamente a austeridade à frente de tudo. A significação do índigo só tem seu sentido com relação ao lápis-lazuli: por ser mais barato e mais escuro que este último, convém perfeitamente, tanto com relação ao significado icônico trágico do sujeito representado, a *Vierge de douleur au pied de la Croix*, quanto com relação às ideias jansenistas, de modo que a oposição /austero/ *versus* /vistoso/ no plano da expressão, corresponde também à oposição semântica “jansenismo” *versus* “catolicismo”.

Percebe-se, portanto, que, para entender a significação do azul nessa obra, não basta analisar o tom, mas é preciso também levar em conta os pigmentos, se formos aceitar a interpretação que acaba de ser proposta⁹. As observações que seguem dizem respeito à diferença entre pigmento e tom. De fato, a semiótica das cores do *Groupe μ* toma o tom como unidade de base (mas acrescentando o brilho e a saturação, algo a se elogiar, pois esses dois constituintes da cor costumam ser negligenciados). O tom é a característica cromática de uma cor, o que a diferencia das outras; um azul, por exemplo, que se opõe a um vermelho ou a um verde. Assim, escolher o tom como unidade de medida, como cromema, apresenta uma enorme vantagem e muitos inconvenientes.

A vantagem é que o tom constitui uma unidade diferencial: o que caracteriza o azul é que ele não é nem vermelho, nem verde, nem amarelo. Considerada essa definição do tom como se opondo aos outros, ele constitui, portanto, uma maneira formidável de levar em conta as oposições num determinado enunciado visual: ao analisar o sistema da expressão cromática, buscar-se-á, portanto, a qual tom se opõe um determinado tom.

Ademais, como categoria geral, trata-se de uma classe que engloba todas as nuances. Isso resolve a dificuldade que a infinita variedade de nuances de cada tom cria para a análise. Como dar conta dessa variedade? É obviamente impossível e muito fácil se perder, em primeiro lugar na descrição da nuance, depois na procura de sua eventual significação. Desse modo, é mais tranquilo e econômico reduzir a nuance ao tom, considerando que o significante não é um vermelho tijolo, camarão, peônia, ou um vermelhão, mas um vermelho por oposição a outro tom. É nesse sentido que o *Groupe μ* considera o tom como um tipo semiótico: “O /azul/ pode ser isolado por entrar

em uma relação de oposição com /vermelho/, /verde/ etc.” (p. 94). A vantagem formidável do tom, concebido como tipo, portanto, é que ele transcende a todas as diferenças das ocorrências.

No entanto, percebe-se imediatamente o reverso da medalha: todas as nuances são reduzidas e generalizadas sob o tipo, ou seja, o tom a que dizem respeito. Responder-se-á que a nuance pode ser considerada se ela for significante, como um verde garrafa que se opõe a um verde água. Além do mais, a grande vantagem da semiótica, de trabalhar com tipos estabilizados, realiza-se em detrimento da variedade das ocorrências, e em particular dos pigmentos. Sem dúvida, está aí o limite-finalidade da semiotização, quando esta consiste em encontrar “invariantes (específicos) negligenciando traços particulares (individuais)” (p. 98). De fato, a redução da nuance ao tom é um processo de abstração que retém somente um aspecto: sua cor, reduzida precisamente ao tom. Isso fica evidentemente claro no caso canônico dos sinais de trânsito: o importante, aqui, é que o vermelho seja percebido como vermelho, distinto do verde, e é por isso que o processo semiótico de colocação em relação do par /vermelho/ - /verde/ com o par ‘proibição’ - ‘permissão’ “elimina como não pertinente o grená, o carmim, o garança no plano da expressão” (p. 46). Mas, numa obra de arte, a escolha de um pigmento não é indiferente, e sendo ele significante, é preciso poder dar conta disso. Os pigmentos possuem, de fato, uma matéria, uma natureza, uma origem, propriedades, as quais são frequentemente portadoras de sentido. Ora, todos esses aspectos são negligenciados e abandonados, já que no tom, a significação é topológica e relacional: num enunciado cromático, um tom apenas tem sentido se oposto a outro, igualmente atualizado no enunciado.

A segunda desvantagem de tomar o tom como unidade de medida é ele não ser somente um tipo – na qualidade de oposto a uma ocorrência, portanto, acabando com a especificidade das nuances –, mas também deve ser uma forma, na qualidade de oposto a uma substância. O *Groupe μ* salientou, com razão, que “os tipos são formas, no sentido hjelmsleviano do termo” (p. 97). De fato, as duas oposições ocorrências/tipos e substâncias/formas são frequentemente associadas. Assim, a cor como substância será esse pigmento ou aquela ocorrência de uma nuance, ao passo que a cor como forma será o tom, tomado numa rede de oposição: “pelo fato de esse estatuto produzir oposições por outro lado transponíveis, foi estabelecido que se deveria falar de forma, sempre no sentido hjelmsleviano” (p. 191). Logo, encontramos aqui o segundo problema: parece-me que o tom não pode ser

⁹ Esta foi contestada por Elisabeth Martin. Entrei, então, em contato com o autor da nota que me serviu de ponto de partida, Jean-Paul Rioux, cuja resposta chegou a mim quando o presente artigo já havia sido terminado (e-mail de 30/09/08); ele me disse que, “com certa distância e mais experiência, deveria ter sido mais nuancado” do que foi há vinte anos e que a prudência o levaria hoje a suprimir a palavra “principalmente” na frase citada, na qual escrevia que o índigo “contribui principalmente para a percepção da cor”.

considerado como uma forma, caso se entenda por aí o fato de entrar num sistema de oposições.

Na qualidade de tom, o azul opõe-se certamente ao vermelho ou ao amarelo, mas é bem difícil fazê-lo entrar num sistema de oposição, seja no nível da expressão ou no nível do conteúdo. No quadro de Philippe de Champaigne que nos serviu de ponto de partida, o azul tem realmente um valor simbólico, mas não está em oposição a outro tom!

Em contrapartida, os pigmentos dizem respeito a uma série de oposições no plano da expressão, que podem estar correlacionados a um sistema do conteúdo: um pigmento, como vimos, pode ser caro ou barato, chocante ou austero, opondo-se assim a outro pigmento, como o índigo e o lápis-lazuli, ou ainda participar de oposições como natural ou artificial etc. Coloca-se assim a questão da matéria dos pigmentos.

Do ponto de vista semiótico, existe uma dissimetria entre as três características da cor: tanto o brilho como a saturação entram em sistemas de oposição no plano da expressão, e podem ser correlacionadas a um sistema do conteúdo, porém o tom não. De fato, o brilho define-se em oposição à obscuridade, de modo que ele se adapta bem com relação à oposição claro/escuro; o mesmo ocorre com a saturação, já que uma dada área de cor pode parecer /viva/ em oposição a outra, também atualizada no mesmo enunciado, e que parecerá /esmaecida/. Mas seria possível dizer o mesmo do tom? Sua grande vantagem, como dissemos, é que seu traço definidor é oposicional, já que um dado tom, /azul/ por exemplo, apenas existe num dado enunciado na qualidade de não ser nem vermelho, nem amarelo. Mas, ao se buscar constituir um sistema da expressão, torna-se difícil localizar em qual sistema de oposição será tomado esse azul. Em outros termos, se o azul se define de maneira negativa pelo que ele não é, isso não significa que ele entraria num sistema de oposição na qualidade de forma no sentido de Hjelmslev. Tais sistemas existem, mas são sempre particulares e, portanto, têm somente uma validade muito relativa. Para Goethe, o azul opõe-se ao amarelo porque ele subordina o tom ao brilho. A partir do brilho, ele tem realmente uma oposição significativa, /claro/ – /escuro/, no plano da expressão, que pode estar correlacionada a outras oposições no plano do conteúdo, e é por isso que ele faz disso seu ponto de partida, alinhando as cores a partir dessa oposição, sendo o amarelo do lado do brilho e o azul do lado da obscuridade. Mas tal sistema é limitado, mesmo que tenha tido, e ainda tenha, adeptos dentre os pintores. O azul opõe-se também ao seu complementar, o alaranjado, mas novamente num sistema

muito circunscrito no tempo, já que ele aparece apenas no início do século XIX, e não pode, portanto, dar conta de obras anteriores.

Diremos que a qualidade caracterizadora dos enunciados visuais é que, a partir do próprio enunciado, torna-se necessário determinar quais as oposições pertinentes atualizadas nesse enunciado. O *Groupe μ* explica que aqui as cores são, portanto, tratadas na qualidade de ocuparem uma posição definível num enunciado” (p. 191). Consideremos o seguinte exemplo: “uma área /vermelha/ pode entrar como elemento numa oposição /vivo/ – /escuro/ (em que ela ocuparia o polo /vivo/, numa oposição /puro/ – /composto/ etc.” (p. 191). Totalmente de acordo, salvo que aqui o vermelho é indiferente! O que faz um sistema não é uma característica cromática, na medida em que é difícil determinar a que pode se opor uma área vermelha, mas sim uma oposição como a que regula a saturação (aceso-apagado) ou a mistura (puro/composto), ou ainda a distribuição espacial (alto/baixo), que diz respeito a formemas, e não a cromemas.

É que, novamente, parece-me que o tom não constitui uma forma no sentido hjelmsleviano, ou seja, ele não é estruturado por oposições. Buscando aplicar às cores o esquema hjelmsleviano, nossos autores escrevem: “a substância seria [...] o azul percebido como distinto do vermelho. A forma da expressão seria o espectro das cores, se este constituísse um repertório geral prévio” (p. 190). Aqui a analogia parece infeliz, pois o espectro das cores é da ordem do contínuo, portanto prévio a seu recorte¹⁰. Isso mostra o quanto é difícil transpor para as cores essas categorias, tendo Hjelmslev se limitado, num exemplo muito citado, à forma do conteúdo cromático (Hjelmslev, 1969, p. 52-53).

O que concluir dessas observações? Constituir uma semiótica das cores é uma tarefa árdua e ainda resta muito a ser feito. Sem dúvida seria preciso repensá-la, tirando do tom seu privilégio indevido, ainda que ele continue sendo a chave para analisar a maior parte das obras de arte ocidentais do Renascimento ao início do século XX¹¹. Seria preciso constituir paralelamente uma semiótica dos pigmentos, cuja matéria, paradoxalmente, é passível de ser estruturada sob a forma de oposições que podem ser correlacionadas a outras oposições no plano do conteúdo¹². Se o *Groupe μ* negligenciou essa matéria, foi por um pressuposto teórico: a cor é certamente considerada do ponto de vista da percepção visual, algo fundamental, mas tal percepção é conduzida aos padrões da física e moldada de acordo com o esquema de Hjelmslev. Assim, confrontando esse esquema com o signo plástico, consideram que

¹⁰ É o que indica Hjelmslev (1969, p. 52): “[...] an amorphous continuum, the color spectrum”.

¹¹ O quadro de Van Gogh analisado anteriormente é um exemplo de obra na qual o sistema de expressão cromática é bem organizado do ponto de vista das oposições de tons.

¹² Sobre isso, remeto o leitor a meu artigo (Roque, 2008, p. 74-80).

¹³ Cf., no mesmo sentido, Klinkenberg (2000, p. 114).

a matéria “é, principalmente, a luz ainda não organizada num sistema distintivo” (p. 190)¹³. Desse modo, procede-se a um deslocamento da cor para a luz e da química para a física. A consequência de tal deslocamento é a homogeneização da matéria entendida da seguinte maneira: a luz que torna possível o universo visual é a mesma para todas as cores e, a partir daí, ela não tem nenhuma pertinência semiótica. Isso explica a impossibilidade, nesse contexto, de levar em conta a materialidade dos pigmentos e suas naturezas significantes.

Essas observações evidentemente não invalidam em nada o modo de proceder do *Groupe μ* em seu conjunto, cujas pesquisas constituíram, para dizê-lo mais uma vez, a tentativa mais significativa até hoje de constituir uma semiótica visual. Essas ponderações só defendem o argumento de que alguns pontos merecem uma reflexão mais aprofundada. Lembremos, como dizia Lyotard, que só é possível dialogarmos com aqueles de quem nos sentimos mais próximos. ●

Referências

- Badir, Sémir
2008. En altérant la rhétorique. In: Badir, Sémir; Klinkenberg, Jean-Marie (eds.). *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*. Limoges: Pulim, P. 168 ss.
- Barthes, Roland
1985. *Éléments de sémiologie*. In: Barthes, Roland. *L'Aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- Eco, Umberto
1992a. *La production des signes*. Paris: Le Livre de poche (coll. biblio essais).
- Eco, Umberto
1992b. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Paris: Le livre de poche (coll. biblio essais).
- Édeline, Francis
2010. La plasticité des catégories (2 — Le cas de la couleur). In: Constantini, Michel (ed.). *La Sémiotique visuelle : nouveaux paradigmes*. Paris: L'Harmattan.
- Edeline, Francis ; Klinkenberg, Jean-Marie
2002. Des sens au sens. L'appropriation de l'œuvre d'art comme acte sémiotique. *Techné*, (15).
- Groupe μ
1979. Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle. *Rhétoriques, sémiotiques*, (n° spécial de la *Revue d'esthétique*, n° 1-2).
- Groupe μ
1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Hjelmslev, Louis
1969. *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison, Milwaukee e Londres: University of Wisconsin Press.
- Jakobson, Roman
1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Kandinsky, Wassily
1989. *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël. Coleção Folio Essai.
- Klinkenberg, Jean-Marie
2000. *Précis de sémiotique générale, Précis de sémiotique générale*. Paris: Seuil.
- Léger, Fernand
1965. *Fonctions de la peinture, Fonctions de la peinture*. Paris: Gonthier.
- Matisse, Henri
1972. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, (éd. D. Fourcade).
- Panofsky, Erwin
1969. *L'œuvre d'art et ses significations*. Paris: Gallimard.
- Rioux, Jean-Pierre
1987. Sublime indigo, *Sublime Indigo*. Musées de Marseille, Office du livre.
- Roque, Georges
1996. Conjunctions: Verbal-visual relations, *Conjunctions: Verbal-Visual Relations*. San Diego: San Diego State University Press, Pp. 85-106.
- Roque, Georges
1999. Quelques préalables à l'analyse des couleurs en peinture. *Techné*, (9-10):45 ss.
- Roque, Georges
2003. *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture 1860-1960*. Paris: Gallimard. Coleção Folio Essais.
- Roque, Georges
2005a. Introduction. *Word and Image*, (especial):111-113. Resultado do encontro: « Boundaries of Visual Images : Presentation », *Word and Image*, vol. 21, n°2, avril-juin 2005.
- Roque, Georges
2005b. La couleur des matériaux: langage, couleur, cognition, *La couleur des matériaux: langage, couleur, cognition*,. Ecole thématique interdisciplinaire CNRS, Conservatoire des ocres et pigments appliqués. Okhra: Roussillon, Pp. 19-21.

Roque, Georges

2008b. L'autoportrait de Van Gogh à l'oreille bandée. In: Darras, Bernard (ed.). *Image et sémiologie. Sémiotique structurale et herméneutique*. Paris: Publications de la Sorbonne, Pp. 53-64. Uma versão resumida está disponível em: <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/autoportrait-gogh-oreille-29.html>.

Roque, Georges

2008a. De l'atteinte au pigment. *Techné*, (26 – *La couleur des peintres*).

Roque, Georges

2009. *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Paris: Gallimard. Coleção « Tel », nova edição revista e ampliada.

Schaeffer, Jean-Marie

1996. *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris: Gallimard.

Schapiro, Meyer

1978. Nature of Abstract Art. In: Schapiro, Meyer. *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers*. New York: George Braziller, Pp. 185-86.

Sonesson, Göran

1996. An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics. Review of groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. *Semiotica*, 109(1/2):72-95.

Viatte, Françoise

1987. Catálogo da exposição *Sublime Indigo*. Musées de Marseille, Office du livre.

Dados para indexação em língua estrangeira

Roque, Georges

A propos du *Traité du signe visuel* : une remarque et deux questions

Estudos Semióticos, vol. 11, Dossiê Especial Groupe μ (2015)

ISSN 1980-4016

Résumé: Ce texte répond à l'invitation faite par le Groupe μ de discuter ses travaux. Il porte en particulier sur le *Traité du signe visuel*. Après avoir rappelé l'importance de la distinction entre signe iconique et signe plastique, fondamentale pour l'analyse sémiotique des œuvres d'art, et suggéré une manière d'en rendre compte, il se centre sur deux questions. La première est celle du signifié iconique, éliminé dans le *Traité* et que l'on propose de restaurer. La seconde porte sur la sémiotique de la couleur. J'y suggère d'ajouter à la sémiotique de la teinte - la seule que le Groupe μ prend en compte - une sémiotique des pigments, seule à même de rendre compte de la signification de la couleur dans certaines peintures.

Mots-clés: *Signe plastique, Signe iconique, Signifié iconique, Teinte, Sémiotique des pigments*

Como citar este artigo

Roque, Georges. Sobre o *Tratado do Signo Visual*: uma observação e duas questões. *Estudos Semióticos*. [online] Disponível em: { <http://revistas.usp.br/esse> }. Editoras convidadas responsáveis pelo dossiê: Elizabeth Harkot-de-La-Taille e Adriana Zavaglia. Dossiê Especial Groupe μ , São Paulo, Dezembro de 2015, p. 91-101. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 13/08/2015

Data de sua aprovação: 06/12/2015
